



PINTORES ARGENTINOS

ANTONIO
SEGUÍ

PINTORES ARGENTINOS

ANTONIO
SEGUÍ

AGUILAR

la Dante A

*Creo que debe existir una armonía
entre el trabajo personal y la visión que se tiene
del contexto social en el cual se vive,
el cual se quiere cambiar (...)
Forma parte de una misma ideología.*

Antonio Seguí



Fractura social

2001, acrílico sobre tela,
200 x 214 cm


Colección particular,
Nueva York



El peso de Felicitas

ca. 1961-1962, óleo sobre fotografía pegada sobre madera,
80 x 145 cm

Colección Museo Castagnino+macro,
Rosario



Antonio Seguí

El humor como un guiño a la inteligencia

Para Antonio Seguí, pintar no es un oficio, sino una pasión, una práctica irrefrenable que desde su niñez se presentó como aquello que más le gustaba hacer. Su infancia en la localidad cordobesa de Villa Allende, que transcurrió entre los años 30 y 40, encierra la cifra de sus relatos y opera como el combustible que alimenta su imaginario visual. "Mi infancia, ese es el modelo absoluto –sostiene Seguí–. Pinto permanentemente en contacto con una cierta idea de mi infancia y, dentro del espacio de aquella memoria general, con una multitud de *souvenirs* particulares".

De la memoria de su niñez provienen esos hombrecitos de traje cruzado, que usan sombrero y abundante gomina, escuchan a Gardel y se perfuman con colonias de la Franco-Inglesa... Son recuerdos de un paisaje urbano y burgués que, sin embargo, retienen imágenes del campo y de las sierras, y se nutren de la singularidad del humor cordobés. Fue en la casa de sus abuelos paternos en Saldán, al noroeste de la ciudad de Córdoba, donde Seguí pasó algunos de los momentos más significativos de su juventud y, de alguna manera, los usos y costumbres de los lugareños –sus modales, su afabilidad– se fueron agolpando sigilosamente como una suerte de trasfondo, en gran parte de su trabajo.

A su vez, esas imágenes de juventud se encuentran atravesadas por el lenguaje sintético y lúdico de las historietas, esas que Antonio leía en las revistas *Billiken* y *Leoplán*. Esta última fue, sin duda, una de las publicaciones de mayor influencia sobre varias generaciones de argentinos. Desde sus páginas se difundían tiras cómicas memorables, como "Esculapio Sandoval, reporter sensacional", de Héctor Torino, o "Tío Juan", de Raúl Valencia. Pero sin duda, el ingenio y la picardía de las pinturas de Florencio Molina Campos quedaron, también, celosamente guardadas en su memoria. Aquellos gauchos de ojos saltones marcaron a fuego el imaginario del artista: "Cuando papá llegaba a fin de año con el almanaque de Alpargatas –recuerda Seguí–, yo lo recibía con más entusiasmo que si me trajera el *Libro de Oro de Patoruzú*".

Ordenada a través de series sucesivas, la obra de Seguí despliega distintos ciclos narrativos. No se trata, por supuesto, de relatos lineales con introducción, nudo y desenlace, sino de figuraciones ficcionales que le sirven de coartada para expresar, desde discrepancias políticas o sociales hasta sentires diversos, como la nostalgia por las raíces, o sus reflexiones sobre la dificultad de vincularse afectivamente en las grandes ciudades.

De esta manera, tanto su pintura como su obra gráfica abren y cierran diversos relatos, pero lo hacen desde el lenguaje propio de la pintura, es decir, desde una visión pictórica que se aleja de la literalidad y de la anécdota. Podría decirse que, luego de una breve experiencia con la abstracción informalista, su cuerpo de obra se desplegó cómodamente en la vertiente que, a principios de los años sesenta, se denominó Nueva Figuración. En 1962, utilizando como soporte viejas fotografías ampliadas sobre las que aplicaba óleo y *collage*, Seguí presentó en la galería *Lirolay* *La metamorfosis de Doña Felicitas Naón*, una sátira mordaz sobre la decadencia de la alta burguesía argentina. En sintonía con la actitud crítica de la Nueva Figuración, e incluso con cierto tono goyesco, en la serie sobre "Felicitas" Seguí acudió a un personaje de ficción —una dama de alcurnia— con el afán de exponer graciosamente las aristas más miserables de las familias más poderosas.

Entrada la década del sesenta su obra introdujo algunos rasgos del arte pop. La paleta subió de tono, las figuras se tornaron más esquemáticas, e incluso el modo de componer la imagen se vinculó directamente con el lenguaje de las historietas. *À vous de faire l'histoire II* (1967) se inscribe claramente en esta línea de trabajo. Sin embargo, en la serie titulada *Ejercicios de estilo* (1972-1973), Seguí volvió a utilizar viejas fotografías como soporte de sus cuadros, pero en esta ocasión, su mirada se posó sobre algunos momentos y ciudades históricamente significativos, como Madrid, en 1939, o Nueva York, durante la posguerra. Estas telas parecen capturar algo así como el "espíritu de época" y reflejan, particularmente, el modo en que ciertas escenas cotidianas de la vida familiar pueden tornarse un tanto siniestras debido a una exagerada pretensión de naturalidad.



Autorretrato de las vocaciones frustradas
1963, esmalte sintético, betún de Judea, óleo y collage sobre tela,
200 x 400 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes,
Buenos Aires



Quizás una de sus series más enigmáticas sea *La distancia de la mirada*, un conjunto de telas cercanas al hiperrealismo, trabajadas con carbonilla y pastel, que Seguí inició en 1976. A pesar de haber sido producida en París, esta serie da cuenta del clima opresivo y amenazante que se vivía en la Argentina tras el golpe cívico militar. Personajes masculinos aparecen de pie y de espaldas, frente a muros de ladrillos de aspecto asfixiante. Nada es lo que parece ser en estas escenas que, de tan quietas, parecen congeladas, y en las que la mirada del espectador solo puede encontrar clausura y obstrucción.

La mirada sigue ocupando un lugar protagónico en la serie *Parques nocturnos*, realizada a fines de los años setenta. Construidos con un trazo esquemático, los personajes que habitan estos "parques" no logran ocultar sus deseos más perversos... Hombres vestidos que miran desprejuiciadamente a mujeres desnudas; habitantes de la noche que parecen debatirse entre el exhibicionismo y el ocultamiento.



A partir de la década del ochenta, el hombre anónimo, el ciudadano de a pie, aquel que es uno y es todos nosotros, será el eje temático de la obra de Seguí. Este individuo habita en una gran ciudad (Buenos Aires o París, lo mismo da) cuyo ritmo frenético lo convierte en una suerte de marioneta, de estereotipo de sí mismo. De traje y corbata, aparece aquí y allá, agitado pero imperturbable ante tanta alienación. Esta extensa serie que continúa hasta la fecha recibe, sin embargo, tratamientos formales diversos: fondos neutros contra figuras casi monocromas, composiciones abigarradas que conforman un entramado cerrado de colores fluorescentes, escenas construidas a partir de trazos que remedan el dibujo infantil y, en ocasiones, trozos de tela estampada adheridos al bastidor. Seguí despliega así una amplia gama de recursos técnicos y formales para representar a su hombre-ícono, a ese ciudadano de ayer y de hoy, para el cual la calle es el espacio urbano donde transcurre el torbellino de su vida moderna.

À vous de faire l'histoire II

1967, óleo sobre tela
y madera tallada,
210,5 x 545 x 4,5 cm
Colección particular,
Buenos Aires

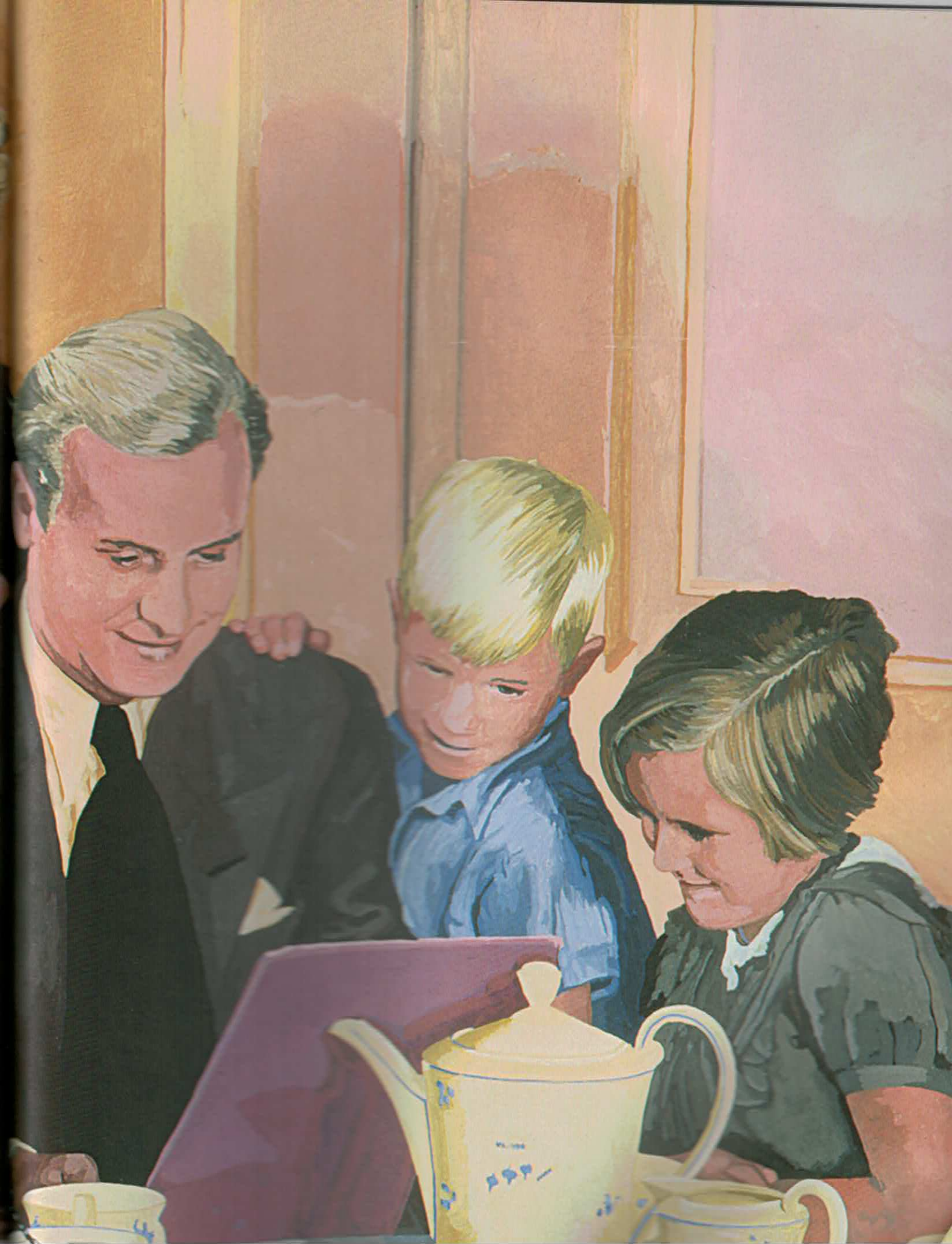


***Familia de televisión,
New York 1952***

1972, óleo sobre fotografía
pegada sobre tela,

100 x 100 cm

Colección particular
(detalle)



Antonio Seguí

Vida, obra y contexto



Hijo de Antonio Seguí e Irma Grassano, Antonio nació en la ciudad de Córdoba, el 11 de enero de 1934. Fue el mayor de cuatro hermanos; a él le siguieron Ana María –su única hermana mujer– y los mellizos, Héctor Eduardo y Juan Carlos. Al parecer, Antonio nunca fue muy adepto a los estudios formales –no le iba del todo bien en la escuela–, pero su habilidad para el dibujo sí se manifestó tempranamente y, a través de unos amigos de la familia, conoció a Ernesto Farina, pintor cordobés reconocido por sus paisajes serranos, secos y silenciosos. Fue gracias a él que Antonio tomó contacto con las obras de Carlo Carrá, Mario Sironi y, especialmente, las enigmáticas pinturas de Giorgio De Chirico, a quien aún admira profundamente.

Con el apoyo de su abuela paterna, emprendió, a los diecisiete años, su primer viaje a Europa. Hasta entonces, había asistido intermitentemente a la Escuela de Bellas Artes de Córdoba, donde había adquirido un conocimiento básico de las técnicas artísticas. En Madrid, asistió como alumno libre a la Academia de San Fernando, donde se maravilló con

las pinturas negras de Goya. En París, cursó estudios en la École des Beaux Arts, allí se fascinó con la obra de Honoré Daumier. Antes de emprender el regreso a Córdoba, recorrió Argelia, Túnez, Marruecos y Tánger.

Tras su retorno en 1954, trabajó en el diario *Orientación*, dirigido por el radical Antonio Sobral, y rindió algunos exámenes en la Facultad de Derecho. Pero su intento por convertirse en abogado resultó menos atractivo que la literatura latinoamericana, y así, entre 1955 y 1956, se abocó a la lectura de Borges, Arlt y Vallejos, al tiempo que pintaba y se interesaba por la obra de los expresionistas alemanes Otto Dix y Georges Grosz.

Itinerario latinoamericano

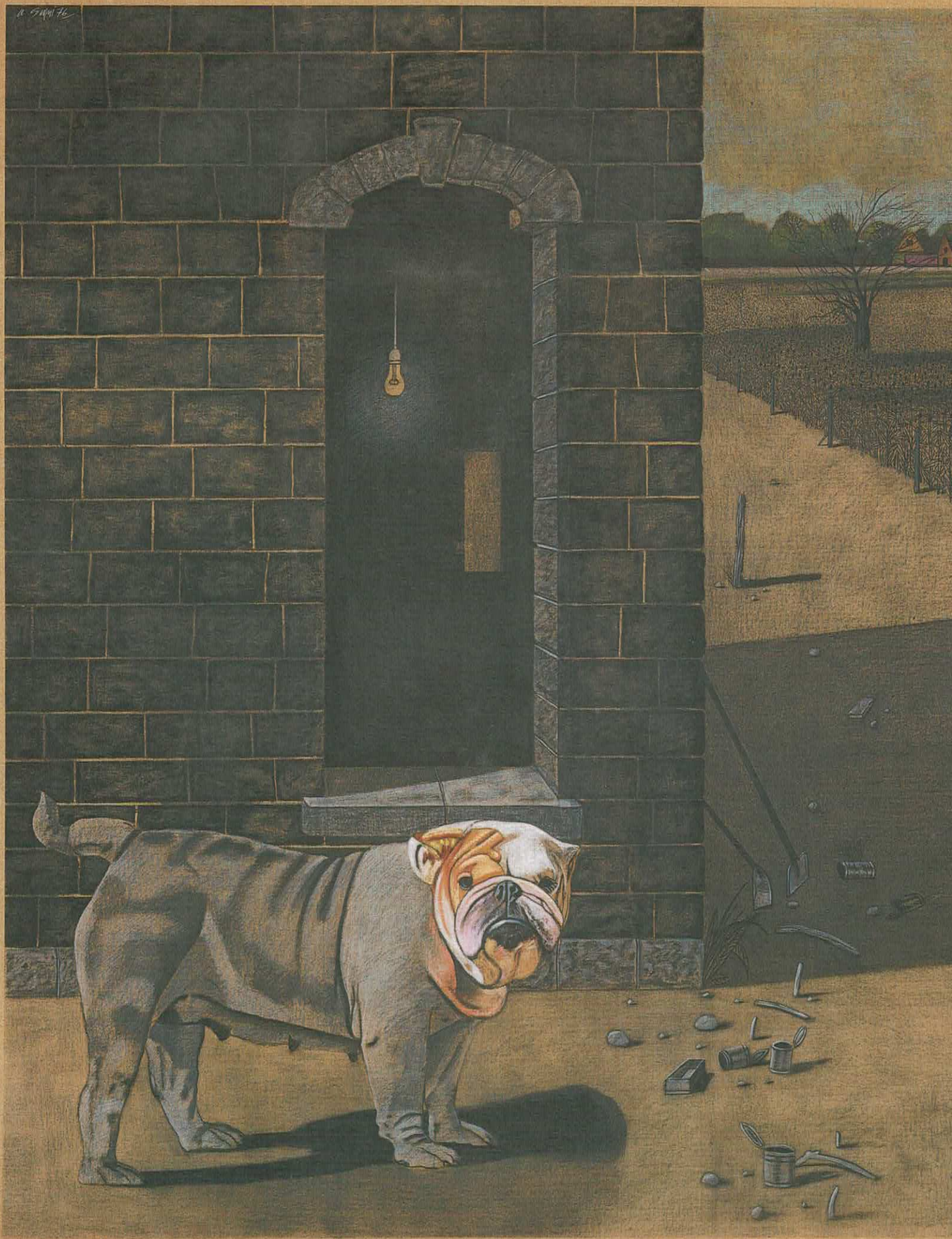
Su primera exposición individual, en la librería Paideia de Córdoba, tuvo muy buena recepción por parte de la crítica. En 1957, los diarios ya lo tildaban de “niño prodigio”. Su espíritu curioso e inquieto lo llevó a emprender un viaje en *jeep* por América Latina. Salvo Paraguay y Brasil, recorrió todos los países latinoamericanos, y en Panamá, se casó con

FAMILIA DE TELEVISION
N YORK 1952



Familia de Televisión, New York 1952
1972, óleo sobre fotografía pegada sobre tela,
100 x 100 cm
Colección particular

10. 5/19/76



La distancia de la mirada

1976, pastel y carbonilla sobre tela,

195 x 195 cm

Colección Museo de Arte Latinoamericano,
Buenos Aires

la bailarina argentina Graciela Martínez. Juntos recorrieron América Central y, en 1959, se instalaron en la ciudad de México. Allí frecuentaron artistas y poetas como Juan Rulfo y Pedro Coronel. Seguí se relacionó con José Guadalupe Posadas, cuya obra y personalidad operaron para él como un referente del arte crítico. También estudió grabado con Francisco Dosamantes y tomó contacto con la academia La Esmeralda, donde se habían formado algunos de los artistas mexicanos más importantes de su generación. También en México conoció a Héctor Tizón, con quien anudó una entrañable amistad. Otros escritores que frecuentó en esa época fueron Tito Monterroso, Carlos Fuentes y Arnaldo Orfila Reynal.

Durante estos años realizó obras abstractas de tonos terrosos, cargadas de materia pictórica, que presentan diferentes planos cosidos al bastidor con hilo de algodón. Se trata de pinturas cuyas superficies rugosas se emparentan con las experiencias informalistas que artistas como Mario Pucciarelli o Alberto Greco estaban realizando simultáneamente en

Buenos Aires. "Eran como imitaciones de cuero que unía con tiento –recuerda–, y daba la sensación de una especie de *patchwork* de cuero". Obras como *De un corte* (1960) se inscriben en esta serie, que presenta gruesas texturas que remedan las viejas monturas de los caballos de campo.

A comienzos de 1960, a instancias de Laura Hidalgo –esposa por entonces de Narciso Ibáñez Menta–, el famoso actor norteamericano Edward G. Robinson visitó el taller de Seguí en México; no solo le compró una importante obra para su colección, sino que lo recomendó a varios de sus amigos. Poco tiempo después, desde las páginas del *Buenos Aires Herald*, el artista y crítico de arte Kenneth Kemble, anunciaba esta buena nueva con un artículo titulado "El día que Hollywood descubrió a Seguí".

De regreso en Buenos Aires, en noviembre de 1961, Seguí participó, junto a Kemble, en la exposición *Arte destructivo*, llevada a cabo en la galería Lirolay. Esta experiencia colectiva se propuso explorar, no sin un acentuado sentido

D'après Rembrandt

1977, pastel y carbonilla sobre tela,
190,5 x 190,5 cm
Colección particular,
París

del humor, las tendencias destructivas del ser humano y su posible canalización a través del arte.

Una nueva figuración crítica

En sintonía con las propuestas de la Nueva Figuración, hacia 1962, Seguí incorporó la figura humana a sus obras, aunque mantuvo de todos modos los gestos y empastes de la pintura informalista. Así, interviniendo pictóricamente sobre viejas fotografías de gran formato, inició la serie *La metamorfosis de Felicitas Naón*, un relato crítico pero jocoso sobre la decadencia de la alta burguesía argentina. A partir de esta serie, el humor, como un guiño a la inteligencia y como un elemento crítico y destabilizador, estuvo presente en gran parte de su trabajo. Obras como *El peso de Felicitas* (1961-1962) y *Familia de Felicitas. Estado final* (1962) dan cuenta del modo en que Seguí estructuró la saga que tiene como protagonista a una dama de la rancia aristocracia argentina, mostrándola en diversas situaciones —algunas adversas, otras ridículas— ya sea sola o con el resto de su familia.

Pero al año siguiente, dándole un giro a su obra pictórica, realizó *Autorretrato de las vocaciones frustradas*, una obra que, como señala la investigadora Isabel Plante, parece constituir un punto de inflexión en la concepción de sí mismo como artista, ya que dedicarse al arte profesionalmente implicaba renunciar a otras vocaciones. De hecho, el propio Seguí declaró que le encantaba la política pero, a la hora de elegir entre la política y la pintura, se quedaba con la pintura. El autorretrato, tomado de una fotografía, e intervenido de modo similar al utilizado en la serie sobre Felicitas, muestra repetidamente el rostro del artista, caracterizado burlescamente de diversas maneras. Además, al igual que *Yo no soy buena moza* (1963), la composición se presenta fragmentada, tal como se organizan las historietas, y su rostro dispuesto, al derecho y al revés, es intervenido y señalado con diversos signos y grafías.

En 1963, participó del Premio Nacional organizado por el Centro de Artes Visuales (CAV) del Instituto Torcuato Di Tella; fue entonces que su director, Jorge



El pizarrón

1987, acrílico, lápices de color
y pastel sobre tela,
125 x 160 cm
Colección particular,
Buenos Aires

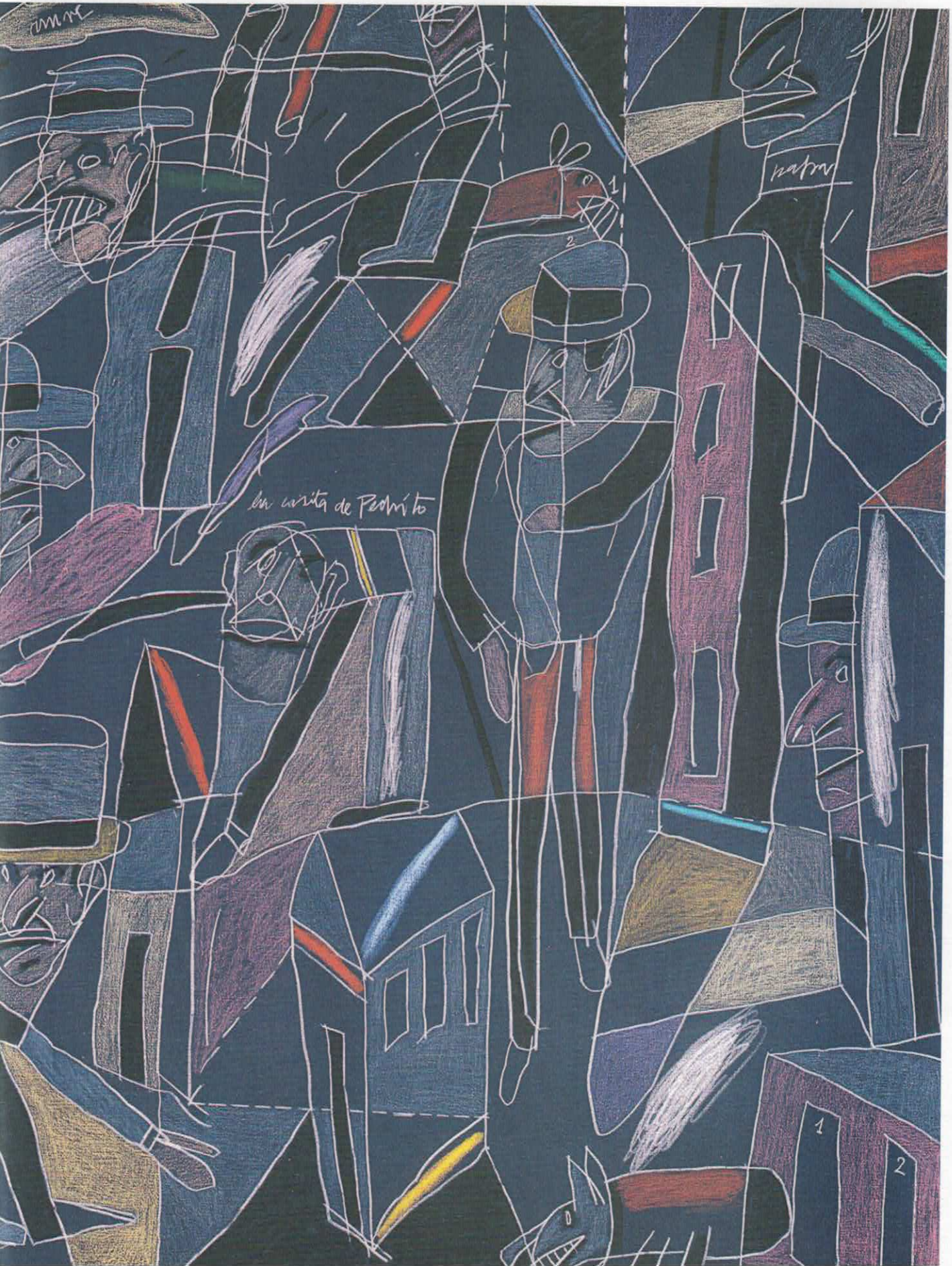
Romero Brest, gestionó la adquisición de *Autorretrato de las vocaciones frustradas*. Ese año viajó a París como uno de los representantes argentinos en la Bienal que se hacía en esa ciudad, donde presentó la serie *Felicitas*. Durante la muestra, conocieron su obra los *marchands* Claude Bernard y François Jaeger, quienes lo invitaron a exponer al año siguiente en sus respectivas galerías. Por esa razón precisó tener un taller allí, que finalmente le prestó Antonio Berni.

A partir de este momento, su carrera profesional creció exponencialmente y, si bien la capital francesa fue un destino escogido temporalmente, con los años se convirtió en su residencia definitiva.

La pintura como un método de conocimiento

Así, al poco tiempo de haber arribado a París, Seguí expuso sus obras en las prestigiosas galerías Jeanne Bucher y Claude Bernard, donde alcanzó un considerable éxito comercial. En 1964 alquiló, junto a Rómulo Macció y Lea Lublin, el taller de Arcueil, un espacio que, un





par de años más tarde, ya era leyenda por las fiestas y los encuentros entre artistas franceses y argentinos. Fue por entonces que aparecieron por primera vez los hombrecitos de traje, corbata y chambergo, tanto en pinturas como en objetos y maquetas de madera. Se trataba de obras cargadas de elementos lúdicos que tomaban, a su vez, recursos y estrategias propias del arte pop. "Eran recuerdos de la infancia –afirma Seguí–, la reconstrucción de mis juguetes. En mi época no había esos juguetes japoneses o ingleses eléctricos, padecíamos de lejos la guerra... Necesitaba hacer esos trabajos, para mí la pintura es un método de conocimiento"

A comienzos de la década del setenta, y en sintonía con el surgimiento de nuevas formas de realismo, Seguí inició una serie de pinturas que denominó *Ejercicios de estilo*. Tomando nuevamente la imagen fotográfica como soporte, la serie presentaba diversos retratos de familia en los que el artista prestó especial atención al entorno, a la vestimenta de los personajes y a las características específicas de tiempo y espacio, otorgándole

a estas obras una interesante dimensión sociológica. Un buen ejemplo lo constituye *Familia de televisión, New York 1952* (1972), en la que la fotografía tomada de un viejo catálogo aportó una suerte de "valor documental" a partir del cual Seguí construyó pictóricamente una imagen-modelo. "Me basé en fotos, documentos y referencias de algunos años clave de nuestro siglo –señala en relación con esta serie–, Madrid en 1939; Nueva York, poco después de terminada la Segunda Guerra". En estas escenas (burguesas en su mayoría) todo parece encajar demasiado bien en su lugar; se trata de imágenes altamente estereotipadas y cargadas de los clichés típicos de cada época.

En 1972, luego de separarse de Graciela Martínez, conoció a Mónica Mórtola, quien se convirtió en su segunda esposa. Ese mismo año, junto a Julio Le Parc y Nicolás García Urriburu, visitaron a Juan Domingo Perón que se encontraba exiliado en Madrid. "Perón nos invitó a Julio y a mí –recordaba Seguí–, me pareció un profesional en su tema y yo tengo un enorme respeto por los profesionales. Al comienzo nos habló de pintura,



Paisaje habitado

1987, acrílico sobre tela,
200 x 247 cm

Colección Museo Nacional de Bellas Artes,
Buenos Aires

pero nos aclaró que no entendía... con Le Parc nos mirábamos de reojo, pero era tan bicho que se dio cuenta enseguida (...) Le caímos simpáticos y nos quedamos toda la mañana... cuando estás con Perón es como estar con Gardel!"

Con la mirada en la Argentina

Dos años más tarde, en 1974, inició la serie de *Paisajes campestres*, un conjunto de carbonillas y pastel sobre tela en los que trabajó denodadamente las superficies, utilizando una paleta de tonos bajos que resultaba apta para la representación del ancho paisaje pampeano. Algunos elementos presentes en estos trabajos se perfilan como un anuncio de la serie siguiente, *La distancia de la mirada*. En efecto, las extensas planicies de horizontes bajos se encuentran atravesadas por enigmáticos muros de ladrillos o, incluso, observadas por un personaje que nos da la espalda. Así, estas atmósferas herméticas y opresivas encontraron su máximo desarrollo en la serie que Seguí desplegó a partir de 1976. "Lo que me gustaba era simplemente representar a alguien mirando algo que el espectador no podía

ver", recuerda el artista. Sin embargo, el acto de mirar sin ser visto, en la Argentina de 1976, difícilmente podía escapar al contexto sociopolítico. Si bien Seguí continuaba residiendo en París, seguía de cerca los vaivenes de la política argentina. De hecho, a instancias de los servicios de información argentinos en París, su casa fue allanada por la policía francesa. Así, en noviembre de 1976, le escribía a su amigo Ed Shaw: "Dime cómo crees que marcha el proceso nacional que desde aquí lo sigo viendo un desastre... recibimos la visita de la policía francesa... Una típica aventura argentina en el extranjero bañada del vicio de lo absurdo, de lo incomprensible y de lo tragicómico".

Hacia fines de la década del setenta, realizó dos series de obras en las que desmitificaba a dos personajes famosos pero sin ninguna conexión entre sí: Carlos Gardel, ícono de la cultura popular argentina, y Rembrandt, uno de los mayores pintores barrocos de la historia. En ambas series trabajó con carbonilla y pasteles de colores, otorgándole a las obras una cualidad particularmente gráfica. La serie gardeliana reflexionaba



Oscuros recuerdos

1989, técnica mixta sobre tela,

40 x 49,5 cm

Colección particular,

Caracas

Buenos Aires - París

1990, óleo sobre papel
de diario pegado sobre tela,
130 x 162 cm
Colección particular

lúdicamente sobre el modo en que el cantautor se transformó en una leyenda a partir de su muerte en un accidente aéreo en Medellín.

Por su parte, la serie que tiene como referencia al pintor holandés, se titula *La lección de anatomía*, tomando el nombre de la afamada obra que el gremio de los cirujanos le encargara a Rembrandt en 1632. El cuadro original muestra al doctor Nicolaes Tulp explicando a un grupo de colegas cómo se conforma la musculatura del brazo. De hecho, las disecciones públicas en el siglo XVII no eran para nada frecuentes, y se realizaban durante el invierno para asegurar la mejor conservación del cadáver. Si bien eran accesibles por el pago de una entrada, constituían eventos importantes; por ese motivo, los personajes alrededor de la mesa de disección se encuentran elegantemente vestidos para la ocasión. Así, tomando como punto de partida la escena compuesta por Rembrandt, Seguí le aplicó *graffittis* y algunos elementos propios del lenguaje de los *comics*, alterando incluso la ubicación de algunos de los personajes. "Me dije:

¿Por qué no poner *graffittis* sobre las cabezas del cuadro de Rembrandt? —recuerda con entusiasmo—, quería hacer la reproducción de este cuadro y actuar sobre él como si yo fuera un niño".

Al tiempo que se entretenía con *La lección de anatomía*, trabajaba en la serie de *Parques nocturnos*, un conjunto de telas en las que desplegó extraños y oscuros personajes que rozan la marginalidad. En obras como *L'ordre dans le parc* (1979) la problemática de la mirada reaparece pero con un giro diferente. En estas carbonillas y pasteles, el artista parece reflexionar sobre las pulsiones humanas, el libertinaje y la lujuria, e incluso, sobre ciertas prácticas sociales que solo tienen cabida ante el amparo de la noche.

La condición del hombre en la ciudad

El inicio de la década del ochenta encontró a Seguí atareado en la decoración y el diseño de los afiches del Trottoirs de Buenos Aires, una suerte de café concert que, en sociedad con unos amigos, abrió en París con gran éxito de público.



SEGU

Amor por sí mismo

1999, acrílico sobre tela,
184,5 x 230 cm
Colección particular

Dedicado exclusivamente al tango, el café se convirtió rápidamente en el lugar de moda. Asimismo, en 1982, comenzó a refaccionar la casa de sus padres en Villa Allende, Córdoba, lugar que funciona actualmente como su refugio cada vez que visita la Argentina. Ese mismo año, François Mitterrand lo nominó *Chevalier des Arts et des Lettres* (Caballero de las Artes y las Letras) y una obra de la serie *Parques nocturnos* ingresó a la colección del Centro Georges Pompidou.

Con la recuperación de la democracia en 1983, viajó a la Argentina junto a la comitiva de personalidades de la cultura que presenció la asunción del Dr. Raúl Alfonsín. Al año siguiente, se abocó a la creación del Centro de Arte Contemporáneo, ubicado en el barrio Chateau Carreras de Córdoba, que fue inaugurado en 1988, y para cuyo acervo Seguí donó obras de su colección personal y gestionó donaciones de colegas y amigos.

Desde mediados de los años ochenta, su obra se concentró en la temática del hombre en la ciudad. Como señala la investigadora María José Herrera, las

concepciones apocalípticas de la vida del hombre en las grandes ciudades modernas están presentes en la obra de Seguí como un trasfondo cultural, más que como una intención moralizante.

Así, sus personajes vestidos a la usanza de los años veinte y contruidos con un lenguaje pretendidamente sintético, se funden entre edificios y automóviles, en poses y gestos confusos e incoherentes. *El pizarrón* (1987), *Paisaje habitado* (1987), *Oscuros recuerdos* (1989) y *Buenos Aires - París* (1990) dan cuenta de la mirada crítica, pero afable, con la que Seguí aborda la problemática de las multitudes en las metrópolis actuales.

En el caso de *Amor por sí mismo* (1999), además de la evidente alusión a la vanidad y al extremo individualismo que domina gran parte de las relaciones humanas en las grandes urbes, encontramos también que la insistencia en la repetición y la seriación refuerzan el carácter estereotipado de los personajes. De hecho, estos hombrecitos carecen casi por completo de rasgos subjetivos, constituyéndose así en meros objetos intercambiables.





Por su parte, utilizando también recursos formales propios de la historieta, *Gente a la espera de una cita de amor* (1997) refiere a la soledad en multitud que sufren muchos de los habitantes de las grandes ciudades. Aunque sin alusiones explícitas, obras como esta pueden pensarse en sintonía con los postulados de autores como Jean Baudrillard o Sigmund Baugman, quienes con estilos y posiciones diferentes, han analizado la condición humana en la sociedad de consumo globalizada.

Al despuntar el siglo XXI, Seguí realizó una pintura que daba cuenta de la crisis de gobernabilidad que se produjo a fines del 2001 en la Argentina, como resultado de un cúmulo de factores políticos, económicos y sociales que erosionaron la autoridad presidencial y restaron legitimidad a los órganos representativos. Así, *Fractura social* (2001) muestra a la misma ajetreada multitud presente en sus obras anteriores, pero compositivamente organizada al borde de un abismo y dividida por un vacío que, por entonces, se percibía como imposible de llenar.

Desde su partida a principios de los años sesenta, Seguí nunca regresó definitivamente a la Argentina. Sin embargo, en su casa parisina recibe a sus amigos con espléndidos asados hechos en su "quincho atelier". Allí, en la que fuera la residencia del político y científico francés François Vincent Raspail –hoy considerada un monumento histórico– continúa trabajando activamente a los 80 años, proyectando exposiciones, diseñando esculturas para el espacio público, escapándose a la ciudad cordobesa de Villa Allende cada vez que se presenta la oportunidad.

Florencia Battiti



*Seguí convive con centenares
de piezas precolombinas
y africanas en su casa parisina.*

El artista y su colección

Tenía siete u ocho años cuando un odontólogo amigo de su padre lo llevaba de paseo a las cuevas de los comechingones en las sierras cordobesas donde, a veces, encontraban pequeñas flechas de obsidiana... Fue entonces cuando comenzó a "juntar cosas". "No me gusta llamarme 'coleccionista' –afirma–, yo junto cosas, el coleccionismo es otro estado del espíritu". Aunque no le convence el mote de coleccionista, no cabe duda de que el impresionante conjunto de piezas precolombinas y africanas que forjó a lo largo de su vida conforman una verdadera colección. Desplegada de piso a techo en su casa en las afueras de París, la colección de Antonio Seguí incluye figuras, máscaras y diversos objetos rituales y religiosos provenientes de las culturas chancay, nazca y mochica de América del Sur, como también de diversas etnias africanas. "Hay cosas que tengo –confiesa–, que a los coleccionistas tradicionales les dan un poco de miedo. Muchas provienen de Nigeria, son muy expresivas y tienen una carga de violencia, aunque aplacada por la calidad de la materia". Los viajes fueron la fuente de donde surgieron muchas de estas piezas, la más antigua es una terracota nigeriana del 1500 antes de Cristo.





PINTORES ARGENTINOS

Florencia Battiti

Antonio Seguí. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires:
Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2014.

32 p. : il. ; 30x24 cm.

ISBN 978-987-04-3677-5

1. Seguí. 2. Antonio. Obra Pictórica.
CDD 759.82

Fecha de catalogación: 08/09/2014

ISBN 978-987-04-3677-5

© 2014 Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S. A. de Ediciones
L. N. Alem 720, CABA, Argentina.

Coordinación editorial: Adriana Narváez

Colaboradores por CastillaSozzani & asoc.

Coordinación general: Fernando Farina

Coordinación editorial: Eduardo M. Blanco

Redacción de textos: Florencia Battiti

Corrección: Laura Naughton, Virginia Álvarez

Créditos:

Colección Museo Castagnino+macro, Rosario

Colección Museo de Arte Latinoamericano

Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Fotos artista:

Archivo Seguí

Agradecimientos:

Clelia Taricco

Primera edición: noviembre de 2014

Impreso en el mes de noviembre de 2014, en Cartoon S. A.

Paraguay 1829, Salta Capital, Argentina.

Hecho el depósito que indica la ley 11.723. Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, en todo ni en parte, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro sin el permiso previo por escrito de la editorial.

PINTORES ARGENTINOS

AGUILAR